

0-777747

На правах рукописи



РАХМАНЬКОВА Екатерина Алексеевна

**ЖАНР ОПЕРНОГО ЛИБРЕТТО
В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук**

Иваново – 2009

Работа выполнена в ГОУ ВПО
«Шуйский государственный педагогический университет»

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор
Овчинина Ирина Алексеевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Лебедев Юрий Владимирович
Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова

кандидат филологических наук, доцент
Ермолаева Нина Леонидовна
Ивановский государственный
университет

Ведущая организация: Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова

Защита состоится 21 мая 2009 года в 10.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.062.04 при Ивановском государственном университете по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 39, ауд. 459.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ивановского государственного университета

Автореферат разослан 18 апреля 2009 г.



Учёный секретарь
диссертационного совета

Е. М. Тюленева

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Содержание научной проблемы и её актуальность. Творчество русского драматурга А. Н. Островского на протяжении долгого времени привлекает внимание учёных, становясь предметом научного осмысления. Талант драматурга отличался многогранностью и проявился не только в его высокохудожественных пьесах (прозаических и стихотворных) как на современную тему, так и на историческую. Глубокое знание нескольких иностранных языков позволило ему перевести произведения Шекспира, Гольдони, Сервантеса и др.

Однако широта взглядов и разносторонняя одарённость драматурга ярко выразилась не только в области театра драматического. Глубоко понимая и тонко чувствуя эстетику театра оперного, он явился также создателем стихотворных оперных либретто: «Сват Фадееч», «Гроза», «Вражья сила». Кроме того, он принял участие в написании либретто к опере П. И. Чайковского «Воевода» и к опере М. М. Ипполитова-Иванова «Руфь» (драматург, по всей видимости, принимал участие и в создании либретто для оперы В. Н. Кашперова «Боярин Орша», авторство которого в конечном варианте значится за В. И. Родиславским), а также давал Н. А. Римскому-Корсакову дельные советы во время работы композитора над сценарием оперы «Снегурочка». Перу Островского в «Воеводе» принадлежит лишь первый акт и первое явление второго действия, в целом же текст написан П. И. Чайковским. Значительная часть либретто оперы «Руфь» М. М. Ипполитова-Иванова была создана А. К. Толстым. В диссертации исследуются те тексты, которые полностью («Сват Фадееч», «Гроза») или в основном («Вражья сила») созданы А. Н. Островским.

По сей день этот вид деятельности не отражён ни в одном издании собраний его сочинений (кроме незаконченной рукописи либретто «Сват Фадееч»). Работа драматурга над оперными либретто представляет огромный интерес, а вклад его в становление репертуара оперного театра в России должен быть справедливо отмечен и тщательно изучен.

К сожалению, литературоведение редко обращается к оперным сценариям, а между тем, авторами либретто были такие писатели, как М. Н. Загоскин, А. Н. Майков, Д. В. Аверкиев, С. А. Геденов, Я. П. Полонский, В. А. Соллогуб, В. П. Буренин, Н. В. Всеволожский, И. В. Шпажинский, В. Н. Немирович-Данченко, М. Джалиль, М. А. Булгаков и др.

До настоящего времени совершенно не разработана теория жанра оперного либретто. Впервые на научную значимость исследования их как

самостоятельного литературного жанра указал А. Н. Богданов¹. Остро поставил вопрос о настоятельной необходимости изучения оперных сценариев (а также выработке специальной теории «либреттологии») музыковед Г. И. Ганзбург².

Оперное либретто, являясь «литературным компонентом синтетического литературно-музыкального целого», представляет собой «любой литературный (словесный) текст, который, вступая во взаимодействие с музыкой, образует синтетическое произведение»³. Возможно, эта проблема и стала известным тормозом на пути исследования оперных либретто драматурга. Сказанным определяется актуальность избранной темы.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нём впервые обстоятельно анализируются оперные либретто А. Н. Островского, их поэтика, система образов, сопоставляются тексты либретто с текстом пьес. Впервые в научный оборот введены малоизвестные разрозненные критические материалы русской периодической печати 2-ой половины XIX века.

О творчестве драматурга накопилась большая исследовательская литература, но о либретто написано крайне мало. Исследователи о работе А. Н. Островского над оперными либретто в основном лишь упоминали либо ограничивались изложением истории сотрудничества драматурга с композиторами. Более подробно о деятельности Островского-либреттиста писал А. И. Ревякин⁴. В последнее время к этой теме обратился и авторитетный искусствовед К. В. Зенкин⁵.

Либретто, созданные А. Н. Островским – это высокохудожественные произведения, в которых отразился его талант драматурга, опытного сценариста, знатока театральной культуры.

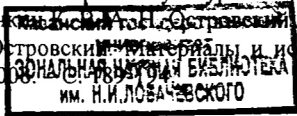
¹ Богданов А. Н. Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия // Гуляев Н. А. и др. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М., 1970. – С. 369.

² Ганзбург Г. О либреттологии // Советская музыка. – 1990. – № 2. – С. 78.

³ Там же. – С. 79.

⁴ Ревякин А. И. Москва в жизни и творчестве А. Н. Островского. М., 1962. С. 366–391; *его же*: Ревякин А. И. А. Н. Островский в Щелькове. Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1978; *его же*: Ревякин А. И. Пьеса «Сват Фаденч» Н. А. Чаева и оперное либретто «Сват Фаденч» А. Н. Островского // Учёные записки Московского городского педагогического института им. В. П. Потёмкина. – М., 1955. – Т. XLVIII. – Вып. 5. – С. 299–313.

⁵ Зенкин К. В. У истоков творческого пути П. И. Чайковского. Увертюра «Гроза» // Щельковские чтения 2006. В мире А. Н. Островского: Сборник статей. – Кострома, 2007. – С. 218–224; *его же*: Зенкин К. В. Сюжет народной драмы «Не так живи, как хочется» в опере А. Н. Серова «Вражья сила» // Щельковские чтения 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры: Сборник статей. – Кострома, 2008. – С. 240–248; *его же*: Зенкин К. В. А. Н. Островский в музыкальном мире прошлого и настоящего // А. Н. Островский: Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Вып. 2. – Шуя, 2008.



Целью исследования является изучение оперных либретто как самостоятельного литературного жанра в творчестве А. Н. Островского, что требует решения следующих задач:

- реконструировать историю создания либретто опер «Вражья сила», «Гроза», «Сват Фадееч»;
- на основе сопоставительного анализа изучить особенности работы А. Н. Островского при написании либретто по пьесе Н. А. Чаева «Сват Фадееч»;
- исследовать специфические особенности либретто «Гроза», связанные с эстетикой оперного искусства;
- уяснить вопрос об авторстве либретто «Вражья сила»;
- сравнить текст либретто оперы «Вражья сила» с текстом народной драмы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется» и раскрыть жанрово-композиционные особенности оперного сценария;
- выявить духовно-нравственный потенциал «Вражьей силы» и заложенную в ней музыкальность;
- охарактеризовать особенности поэтики либретто А. Н. Островского.

Избранная тема предполагает в качестве **объекта** изучения тексты оперных либретто Островского и пьесы, на сюжет которых написаны оперные сценарии, а также письма, дневники, воспоминания, критические статьи и рецензии, посвященные премьерным спектаклям опер на либретто драматурга. **Предметом** научного исследования являются характерные особенности жанра оперного либретто в творчестве А. Н. Островского.

Методологической основой данного исследования явились работы А. И. Ревякина, А. Л. Штейна, В. Я. Лакшина, Е. Г. Холодова, Л. М. Лотман, А. И. Журавлёвой, Ю. В. Лебедева, И. А. Овчининой, И. А. Хромовой, Л. В. Чернец, В. В. Тихомирова, Л. В. Черных.

Теоретической базой исследования стали труды А. А. Аникста, Б. В. Асафьева, В. М. Волькенштейна, Н. А. Гуляева, Ю. В. Доманского, М. М. Бахтина, А. А. Карягина, Ю. М. Лотмана, В. А. Сахновского-Панкеева, В. Е. Хализева, Г. И. Ганзбурга, Л. В. Чернец.

Основные методы исследования – историко-функциональный, текстологический, типологический в сочетании с культурологическим и искусствоведческим подходами.

Научно-практическая значимость диссертации состоит в возможности использования материалов исследования в педагогической практике преподавателей высших и средних специальных учебных заведений. Полученные результаты могут быть учтены при чтении курсов лекций по истории русской драматургии середины XIX века и по истории русского драматического и музыкального театров в театральных и музыкальных учебных заведениях. Кроме того, содержащиеся в диссертации материалы могут быть полезны для «Энциклопедии А. Н. Островского», а также они могут дополнить корпус текстов действительно Полного собрания сочинений

А. Н. Островского и послужить основой для написания комментариев.

Основные положения, выносимые на защиту:

- оперное либретто является самостоятельным и эстетически значимым драматургическим жанром в творчестве А. Н. Островского;
- либретто А. Н. Островского, созданные по сюжетам его собственных пьес («Не так живи, как хочется», «Гроза») и пьесы Н. А. Чаева «Сват Фадеич» сохранили сюжет и образную систему первоисточника, но в то же время обрели специфические черты, характерные для текста, ориентированного на эстетику оперного искусства;
- в оперных сценариях воплотился талант Островского-поэта;
- работая над оперными либретто, А. Н. Островский способствовал созданию национального внесловного театра.

Основные положения и результаты работы были апробированы на научных конференциях международного, всероссийского и регионального уровней: Второй Всероссийской конференции «А. Н. Островский в движении времени» (Шуя, 2006 г.); Международной научной конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 2007 г.); Второй региональной научно-практической конференции «Проблемы литературного образования: школа-вуз» (Шуя, 2007 г.); Всероссийской конференции «Малые жанры: Теория и история» (Иваново, 2007 г.); IV Выставке научных достижений Ивановской области. Ивановский инновационный салон «Инновации-2007» (Иваново, 2007 г.); XII Нижегородской сессии молодых учёных. Гуманитарные науки (Нижний Новгород, 2007 г.); Щелковских чтениях 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры (Кострома, 2007 г.); VI Международной конференции «Русское литературоведение на современном этапе» (Москва, 2007 г.); VII Международной конференции «Русское литературоведение на современном этапе» (Москва, 2008 г.); Международной конференции «А. Н. Островский в движении времени» (Шуя, 2008 г.); Шуйской сессии студентов, аспирантов, молодых учёных (Шуя, 2008 г.); XIII Нижегородской сессии молодых учёных. Гуманитарные науки (Нижний Новгород, 2008 г.); II Международной научно-практической конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 2009 г.).

Результаты исследования обсуждались на кафедре культурологии и литературы Шуйского государственного педагогического университета.

Структура диссертации обусловлена характером выбранной темы, целями и задачами исследования, определившими хронологический принцип группировки материала. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованных источников и литературы (403 наименования).

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** приводится обоснование актуальности и научной новизны исследования, даётся краткий обзор литературы по теме диссертации, анализируется степень её научной разработанности, определяется методология работы, формулируются цели и задачи исследования, а также основные положения, выносимые на защиту.

В первой главе – «**“Сват Фадееч” – первый опыт А. Н. Островского в жанре оперного либретто**» – анализируются поэтика и отличительные особенности либретто по «преданию в лицах» Н. А. Чаева.

В **первом параграфе** восстанавливается история создания Островским либретто «Сват Фадееч». Изучение произведения осложняется тем, что не сохранилось никаких свидетельств о процессе его создания – современникам эта работа Островского не была известна, так как композитор работу над музыкой к опере не завершил. Единственным доказательством того, что либретто предназначалось композитору Кашперову, являются наброски партитуры оперы «Сват Фадееч», хранящиеся в РГАЛИ¹. Текст либретто до последнего времени считался незаконченным, поскольку его черновой автограф, хранящийся в архиве ИРЛИ (Пушкинский Дом), был незавершённым. В качестве примечания он был опубликован в 7-ом томе Полного собрания сочинений А. Н. Островского в 1977 году². В январе 2008 года мной в РГАЛИ была обнаружена неатрибутированная рукопись оперного либретто «Сват Фадееч»³, которая представляет собой законченный текст оперного либретто. Научная экспертиза, проведённая мной вместе с профессором И. А. Овчининой, а также дословное совпадение части этой рукописи с текстом, хранящимся в Отделе рукописей Пушкинского Дома, убедительно показали, что найденный автограф принадлежит перу Островского. Завершённый текст был опубликован мной в сборнике научных трудов «А. Н. Островский. Материалы и исследования»⁴.

На первом этапе исследования рукописи либретто А. И. Ревякиным, а вслед за ним и Т. И. Орнатской было высказано предположение о том, что её завершению могла помешать «конфликтная ситуация между Островским и Чаевым из-за продвижения на сцену пьесы “Дмитрий Самозванец и Васи-

¹ Кашперов В. Н. Сват Фадееч. Опера. Партитура. Черновые наброски. – РГАЛИ. Ф. 2025. Оп. 1. Ед. хр. 23; Кашперов В. Н. «Боярин Орша». Опера. Отрывки, изъятые автором из произведения. Партитура (На первых листах надпись «Сват Фадееч»). – РГАЛИ. Ф. 2025. Оп. 1. Ед. хр. 8.

² Островский А. Н. Сват Фадееч // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12-ти томах. Т VII. – М., 1977. – С. 465-491.

³ РГАЛИ. Ф. 2025. Оп. 1. Ед. хр. 23.

⁴ Островский А. Н. Сват Фадееч [Публикация Е. А. Рахманьковой] // А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Вып. 2. – Шуя, 2008. – С. 260-299.

лий Шуйский»¹. Однако, на наш взгляд, говорить об этом нет оснований. Анализ новонайденной рукописи, писем Островского к В. Ф. Адлербергу и Ф. А. Бурдину позволяет с полной уверенностью говорить о том, что «начавшиеся в 1866 году недоразумения Островского с Чаевым»² не привели к отказу драматурга от завершения оперного сценария.

Во втором параграфе исследуются жанрово-композиционные особенности либретто. Сюжет пьесы Чаева «Сват Фадеич», в которой молодые герои, Татьяна и Вакула, отстаивают законное право на любовь и после всех мытарств получают согласие родителей на брачный союз, оказался близок Островскому, усмотревшему в пьесе комедийную основу. Сам Островский утверждал, что комедия – в соответствии с его представлениями «об изящном» – является «лучшею формою к достижению нравственных целей»³.

Написание оперного сценария совпало с работой драматурга над историческими пьесами. Общим для столь разных видов драматургического творчества стало обращение к теме разбойничества («Воевода», «Горячее сердце») и к изображению крестьянской жизни. Образ разбойника является доминирующим и в «Свате Фадеиче», и в комедии «Воевода». В либретто образ Фадеича романтически окрашен.

В соответствии с эстетикой оперного жанра, в котором, по словам композитора А. Н. Серова, «мелкие роли иногда причиняют крупные хлопоты»⁴, драматург сокращает список действующих лиц за счёт некоторых эпизодических персонажей. Зная, что партитура оперы немыслима без ансамблевых и хоровых номеров, придающих спектаклю занимательность и музыкальное разнообразие в разработке композитором вокальных партий, Островский пишет сцены с участием девушек, крестьян и разбойников.

Островский видел в опере не только искусство, способное выражать и воплощать общественные идеалы, но и искусство зрелищное. Драматург взял за основу сюжет пьесы Чаева, сохранив основной конфликт, расстановку действующих лиц и их характеры. Однако к существующим в пьесе трём актам он добавляет ещё одно, первое действие, выросшее из краткого диалога Гаврилы и Вакулы, в котором содержится сжатая предыстория основных событий.

Для либретто «Сват Фадеич» характерна ярко выраженная сценичность, которой драматург добивался различными средствами⁵, в том числе и

¹ Орнатская Т. И. [Комментарий] // Островский А. Н. Полное собрание сочинений... Т. VII. – С. 600.

² Ревякин А. И. Пьеса «Сват Фадеич» Н. А. Чаева и оперное либретто «Сват Фадеич» А. Н. Островского... – С. 312.

³ Островский А. Н. Письмо В. И. Назимову <26 апреля 1850. Москва> // Островский А. Н. Полное собрание сочинений... Т. XI. – М., 1979. – С. 17.

⁴ А. Н. Островский и русские композиторы. Письма: Сборник. – М., 1937. – С. 113.

⁵ См. также: Ревякин А. И. Искусство драматургии А. Н. Островского: Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 1974. – С. 211-212.

особым характером конфликта, чётко выраженным разграничением персонажей на положительных и отрицательных, что связывает его творчество с поэтикой народного театра.

Автор кардинально перерабатывает речь героев, которая у Чаева была стилизована под простонародный говор. Пьеса перегружена диалектизмами («для-ча-же», «нешто», «дако-сь», «оттелева» и др.), многие слова часто сопровождают такие частицы, как «-оть», «-ко». Островский же извлекает речь персонажей от излишних архаизмов и диалектизмов, затрудняющих восприятие, но при этом он сохраняет народный колорит, широко применяя разговорные формы – «али», «коли», «люб», «кабы», «покуда» и др.

Третий параграф посвящён особенностям поэтического письма Островского-либреттиста. Анализ стихотворного текста показал, что драматург свободно владел различными приёмами стихосложения. Он сочетает все существующие способы рифмовки стихотворных строк, наиболее часто используя перекрёстную и парную рифму, реже прибегая к рифмовке кольцевого типа. Островский отдаёт предпочтение двухсложным размерам силлабо-тонической системы стихосложения, ёмкой для слухового восприятия, свободно варьирует стопы (от 3-х до 6-ти), что придаёт стихам гибкость, интонационное богатство. В тексте либретто можно заметить трёхсложные размеры, служащие драматургу в качестве приёма смены темпоритма при организации диалогов в тех случаях, когда необходимо показать динамику в психологическом развитии действия, смену настроения персонажа.

Свободное владение разными видами организации стихотворной речи, широкий спектр применения различных форм изложения, введение в поэтическое полотно прозаических элементов, характеризуют одно из важнейших качеств поэтического слога Островского – его полиметрию, необходимую в музыке в качестве основы для мелодекламации и речитативных фрагментов.

Во второй главе – «Оперное либретто А. Н. Островского “Гроза” – новая интерпретация известной драмы» – исследуется либретто драматурга по единственной («жанрово чистой» трагедии)¹ в его творчестве, незаслуженно забытое и обойдённое вниманием литературоведов.

Первый параграф посвящён характеру работы писателя над либретто к опере «Гроза» В. Н. Кашперова. Композиторов в драматургии Островского могло привлекать не только введение в структуру пьес фольклорных элементов, в частности, народных песен, но и гармоничное сочетание драматического, эпического и лирического начала.

Драма «Гроза» заинтересовала композитора Кашперова, обративше-

¹ Журавлёва А. И. Жанровая система драматургии А. Н. Островского: Автореферат дис. ... докт. филол. наук. – М., 1985. – С. 18.

гося к драматургу с просьбой написать либретто на её сюжет¹. Премьера оперы состоялась 30 октября 1867 года в Мариинском театре. По свидетельствам современников, спектакль делал сборы, но на сцене опера продержалась недолго, не став таким художественным явлением, как песня.

Если сама драма рассматривается современными учёными как «русская трагедия»² (Ю. В. Лебедев), или как «трагедия обострённой совести»³ (А. И. Журавлёва), или как «драма трагедийного типа»⁴ (И. А. Овчинина), то за оперой закрепилось иное жанровое определение – «народно-бытовая музыкальная драма»⁵.

Островский подходил к составлению либретто, учитывая законы оперной сцены. Он существенно сократил текст пьесы «Гроза», сосредоточив основное внимание на интриге, уменьшил список действующих лиц, оставив лишь тех персонажей, которые активно участвуют в развитии действия (Бориса, Тихона, Кабаниху, Варвару, Кудряша и Дикого, который стал братом Кабанихи и дядей Тихона). Это дало повод некоторым критикам упрекнуть Островского в ослаблении социального конфликта, в затухании картин семейного деспотизма. В то же время в либретто появляются новые лица – женская прислуга Кабановой и бурлаки, своим пением возвещающие о близости рассвета (в сцене свидания героев в овраге), что даёт простор для постановочного решения мизансцены.

Островский объединяет события первого и второго действия и начинает сценариум со сцены отъезда Тихона и его прощания с родными, то есть с поворотного момента в судьбе персонажей. При этом из либретто ушло эпическое начало, столь характерное для драмы «Гроза», характеры Кабанихи и Дикого стали второстепенными. Поставив на первый план образ Катерины, Островский старался по возможности сохранить в либретто все обстоятельства, повлиявшие на её поступки и объясняющие её трагический уход: сцену прощания с Тихоном, монолог-воспоминание героини, сцену с ключом, сцену в овраге, сцену у полуразрушенной галереи, сцену объяснения с Борисом. Драматург сохранил и «религиозно-«символический» сюжет», отсутствие которого, по верному замечанию Ю. В. Лебедева, превратило бы произведение «в банальную мелодраму»⁶.

¹ См.: А. Н. Островский и русские композиторы... – С. 75–76.

² Лебедев Ю. В. О народности «Грозы», «русской трагедии» А. Н. Островского // Русская литература. – 1981. – № 1. – С. 15.

³ См. об этом: Журавлёва А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века: От Гоголя до Чехова. – М., 1988. – С. 76–90.

⁴ Овчинина И. А. А. Н. Островский. Этапы творчества. – М., 1999. – С. 107.

⁵ Келдыш Ю. В. П. И. Чайковский. Музыкально-театральные жанры // История русской музыки: В 10-ти томах. Т. 8. Ч. 2. – М., 1994. – С. 175.

⁶ Лебедев Ю. В. А. Н. Островский в контексте западноевропейской драматургии // А. Н. Островский в новом тысячелетии: Материалы научно-практической конференции 15–16 апреля 2003 года / Отв. ред. Ю. В. Лебедев. – Кострома, 2003. – С. 10.

Драматург оставляет в тексте либретто ключевые для реплик Катерины слова: «тоска-скука», «мечта», «воля», «полёт», «тройка», «Волга», «грех», «молитва», то есть сохраняет мотивы гибели, смерти, ухода.

В оперном либретто «Гроза» можно отметить богатую метрическую систему, что придаёт тексту интонационно-мелодическое богатство, ритмическое разнообразие, художественную выразительность. Наряду с двухсложной стопой (ямб и хорей) Островский нередко обращается и к трёхсложной стопе. Следуя эстетике оперного жанра, драматург насыщает действие оперы событиями, концентрируя их во времени и пространстве, стремясь к максимальной плотности слова и одновременно – к художественной выразительности.

Для осуществления авторской задачи оказались значимыми некоторые детали. Так, в либретто Кудряш, согласно ремарке Островского, держит в руках балалайку, а не гитару, как в драме, что обогатило фольклорный колорит.

Сокращая пьесу и адаптируя её для служения другому виду искусства, Островский не добавляет в действие новых сцен, но свободно перемещает её фрагменты, что демонстрирует мастерство либреттиста и его знание оперного театра.

Во втором параграфе – «Оперный сценарий “Гроза” в критике» – исследуется критическая литература об опере «Гроза» и её либретто. С того момента, как опера была поставлена на сцене, в различных газетах и журналах появляются многочисленные отклики, возникают споры, относящиеся, прежде всего, к художественной стороне этого произведения. Явная активность критики была вызвана также и тем, что «Гроза» стала «для этой публики сочинением переломным». По меткому замечанию В. Я. Лакшина, «новый отсчёт славы автора пошёл именно от этой драмы. И уже к следующим его сочинениям “Грозу” прилагали как мерку “изящного”»¹. Большинство судило об оперном либретто, игнорируя его жанровые особенности.

Так, А. Н. Серов, находясь под влиянием статьи Н. А. Добролюбова, считал, что «сущность» пьесы Островского – «в контрасте между характером Катерины и тяжёлым положением её в семье Кабановой», «в гнёте бездушной ханжи и непроходимого самодура Дикого». Серов беспощадно бичует не только музыкальный материал оперы «Гроза», но и либретто, строго придерживаясь своего высказывания о том, что «драму “Гроза” текст этой оперы напоминает чересчур издалека»².

Критиков прежде всего не устраивала музыка, напоминающая итальян-

¹ Лакшин В. Я. Александр Николаевич Островский. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1982. – С. 355.

² Серов А. Н. «Гроза». Опера в 4 действиях (Сюжет заимствован из драмы «Гроза»). А. Н. Островского. Музыка В. Н. Кашперова // Музыка и театр. – 1867. – № 13. – С. 205, 206.

яские образцы. Для образованной публики отступление от национальных основ в музыкальной трактовке образа Катерины стало неприятной неожиданностью. Негативную оценку вызывала и стихотворная форма либретто.

Однако раздавались голоса и в защиту Островского-либреттиста. В своём отзыве Ф. М. Толстой заметил, что «нельзя ожидать, чтоб очертание характеров действующих лиц в опере могло быть сохранено во всей полноте; это потребовало бы слишком громадного развития»¹.

Третий параграф – «Пародия на “Грозу” как отражение художественного восприятия либретто и оперы» – посвящён пародии («Итальянец в Калинове», или Опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем (Недоконченное оперное либретто)»², ставшей своеобразным откликом на оперу в целом и либретто, в частности. Опера Кашперова вызвала появление откровенно высмеивающих её сатирических и пародийных откликов в таких изданиях, как «Будильник» (1867. № 43), «Искра» (1867. № 44; 1867. № 48).

Автор пародии «Итальянец в Калинове...» показал себя явным сторонником добролюбовской трактовки драмы «Гроза». Поэтому отсутствие в либретто социально-обличительного начала спровоцировало его едкие выпады в адрес Островского. Главная героиня пародии в списке действующих лиц охарактеризована как «тёмная личность»³, в противовес добролюбовскому «лучу света». Пародия «Итальянец в Калинове» стала своеобразной, изысканной реакцией на отрицательно воспринятое радикально настроенной интеллигенцией «снятие» в тексте социально-обличительного пафоса пьесы «Гроза».

В третьей главе – «“Вражья сила” как народно-бытовая музыкальная драма» – рассматриваются перипетии творческого сотрудничества Островского и А. Н. Серова, критические оценки, поэтика либретто.

В первом параграфе – «История создания либретто. Вопрос об авторстве» – получают освещение и уточнение запутанные факты вопросов истории создания и авторства оперного сценария. «Вражья сила» стала значительным этапом в развитии русского оперного искусства. История её создания – один из интереснейших сюжетов в русской культуре, отразивший особенности творческого сотрудничества двух личностей, имеющих свои художественные вкусы и предпочтения.

По прошествии одиннадцати с лишним лет после первой премьеры драмы «Не так живи, как хочется», поставленной на московской театральной сцене 3 декабря 1854 года, пьесой заинтересовался А. Н. Серов, обра-

¹ Ростислав [Толстой Ф. М.] Опера в четырёх действиях, соч. В. Н. Кашперова, сюжет заимствован из драмы А. Н. Островского // Голос. – 1867. – № 301. – 31 октября. – С. 1.

² Итальянец в Калинове... // Искра. – 1867. – № 44. – 19 ноября. – С. 536-539.

³ Там же. – С. 536.

тившийся к Островскому с просьбой написать по её сюжету оперное либретто.

Драматург, поначалу сомневающийся в пригодности этого «бытового» содержания для будущей оперы из-за отсутствия в нём картинности, уступает настойчивым уговорам композитора и соглашается с его доводами. По первоначальной договорённости, либретто писалось в точном соответствии с сюжетом и композицией драмы Островского. Лишь, по плану Серова, должна была быть добавлена сцена, в которой показываются народные гуляния, поскольку в пьесе «действие происходит в Москве, в конце XVIII столетия, на масленице»¹. Для композитора это стало отправной точкой, из которой выросла яркая в музыкальном и смысловом отношении тема, позволяющая отразить в опере национальные особенности русского характера и быта.

Однако в процессе создания оперы Серов постоянно вносил новые детали, требующие исправления. После того, как либретто было полностью закончено драматургом, у композитора меняется замысел: он требует от Островского повторной переделки уже готового либретто по новому плану, настаивая на кровавой развязке оперы (Пётр закалывает ножом Дашу). Драматург соглашается заново переписать оперный сценарий, так как композитор не ограничивает его во времени. Но с получением письма Серова, в ультимативной форме потребовавшего в двухнедельный срок закончить либретто, Островский отказывается от дальнейшего сотрудничества с композитором.

Серов поменял свой взгляд на характер развязки сюжета пьесы «Не так живи, как хочется», сделав перевес в сторону «глубоких страстей и сильных положений», дав новое название опере – «Вражья сила». Островский же пытался сохранить основную идею своей пьесы («Божье крепко, а вражье лепко»²), которая, по справедливому мнению И. А. Овчинниковой, «приводит к выводу о том, что лишь на пути покаяния возможно подлинное преображение и очищение человека»³. Но у композитора была своя концепция, изменившая авторский угол зрения. Опера завершается не прозрением, покаянием и очищением, а новым грехом и, следовательно, торжеством «вражьей силы».

Специального изучения потребовал вопрос об авторстве Островского, поскольку большинство источников указывает, что во «Вражьей силе» он написал только три акта, а остальное завершили П. И. Калашников и А. Ф. Жохов⁴. В других работах эта информация даётся без какой-либо кон-

¹ Островский А. Н. Полное собрание сочинений... Т. I. – М., 1973. – С. 379.

² Островский А. Н. Полное собрание сочинений... Т. I. – С. 563.

³ Овчинина И. А. А. Н. Островский. Этапы творчества. – С. 74.

⁴ Смирнова Л. Н. [Комментарий] // Островский А. Н. Полное собрание сочинений... Т. I. – С. 569-571; Т. XI. – С. 255, 296-297; Островский и московские театры (неиз-

кретизации¹. В третьих – в качестве соавтора указан Н. Ф. Жохов². А В. В. Яковлев коротко отмечает, что «другими лицами» был завершён лишь «конец оперы (5-й акт)»³. Внимательный анализ и сопоставление архивных (четыре письма А. Н. Серова, адресованные Николаю Фёдоровичу Жохову⁴) и других материалов («Письмо к издателю» П. И. Калашникова⁵) позволяют диссертанту утверждать, что в доработке окончательного варианта либретто участвовал Н. Ф. Жохов, а также, хотя и в меньшей степени, брат адресата, А. Ф. Жохов. Во «Вражью силу» Серова вошли народные песни («Как у нас-то козёл...»⁶ и «Целовальничек Андрей»⁷), которые Островский ранее включил в комедию «Бедность не порок». Это даёт основание предположить, что драматург написал не только первые три акта, но также частично четвёртый акт оперного сценария.

Во втором параграфе исследуются жанрово-композиционные особенности либретто «Вражья сила».

Создавая либретто, Островский вынужден был подчинить пьесу условностям и законам оперного жанра. Текст «Вражьей силы» драматург пишет в стихах, но стремится предельно сохранить язык пьесы.

Первые три действия либретто практически полностью соответствуют первым трём актам драмы. Для оперы Островский значительно сокращает текст, вычёркивая пятое и седьмое явления первого действия, которые показывают отношения Даши и Петра в быту. Это сказалось на содержании, проблематике, построении либретто, где отходит на третий план образ Афимьи (некоторые её реплики отданы Даше), заметно стирается контраст между характерами Агафона и Ильи – носителей разных взглядов на жизнь.

данные документы [Сообщение Л. А. Гузовской и Е. Ю. Недзвецкой] // Литературное наследство. Т. 88: В двух книгах. Кн. вторая. – М., 1974. – С. 98; Хубов Г. Н. Александр Серов, воинствующий реалист // Серов А. Н. Избранные статьи: В 2-х т. / Под общей ред. со вступит. статьёй и примечаниями Г. Н. Хубова. Т. I. – М.; Л., 1950. – С. 32; Яковлев Вас. А. Н. Островский и музыкальная стихия // Островский. К столетию со дня рождения: Юбилейный сборник / Под ред. А. А. Бахрушина, Н. Л. Бродского и Н. А. Попова. – М., 1923. – С. 62.

¹ Маслих В. [Комментарий] // А. Н. Островский и русские композиторы... – С. 101.

² Ревякин А. И. Москва в жизни и творчестве А. Н. Островского... – С. 391; Бернандт Г. Словарь опер: Впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736-1959). – М., 1962. – С. 63, 423; Петрова И. А. Н. Островский и музыка // Театр. – 1975. – № 2. – С. 93.

³ Яковлев Вас. А. Н. Островский в переписке с русскими композиторами // А. Н. Островский и русские композиторы... – С. 24.

⁴ Письма Серова А. Н. Жохову Николаю Фёдоровичу. – РГАЛИ. Ф. 862. Оп. 1. Ед. хр. 8.

⁵ Калашников П. И. Письмо к издателю // Петербургский листок. – 1871. – № 76. – С. 3.

⁶ Островский А. Н. Полное собрание сочинений... Т. I. – С. 355.

⁷ Там же. – С. 354.

Островский отказался от противопоставления суровости Ильи широте и человечности Агафона. В отличие от первоисточника, в либретто Илья появляется и в финале, сцена «отчего суда» в котором придала произведению мелодраматический характер.

В окончательном варианте либретто особое внимание уделяется душевным переживаниям Петра, переломным моментам в его сознании, происходящим под воздействием кузнеца Ерёмки. Мотив искушения является одним из основных в драматургии оперы.

Все герои «Вражьей силы» получают свою основную характеристику через песню (особенно Спиридоновна, Груня, Ерёмка как представители простой народной среды – их номера так и называются «песнями»). Несомненно, что Серов тонко почувствовал заложенный в пьесе музыкально-сценический потенциал.

Островский по просьбе композитора разрабатывал тему масленицы. Масленица как праздник показана в либретто в массовых сценах с участием гуляющего и веселящегося народа. Масленичные гуляния являются колоритной основой всего музыкального развития оперы «Вражья сила», за исключением пятого акта.

Текст песни «Как повадилася Груня» гармонично вплетается в сюжетное развитие произведения и является своего рода его эмоциональным центром. Возможно, её выбор повлиял и на решение Островского несколько изменить имя главной героини, заменив «Грушу» на «Груню».

В пьесе «Не так живи, как хочется» драматург «принимает все меры к тому, чтобы отделить мир происходящего на сцене от текущей современности, от злобы дня»¹. Однако в оперном либретто Островский идёт дальше и отодвигает происходящие события от современности не на одно, а на два столетия. Переносом действия в отдалённую историческую эпоху драматург привносит в оперный сценарий «картинность» и «разнообразие для глаз»², об отсутствии которых в драме «Не так живи, как хочется» он писал Серову.

В оперный сценарий введены новые персонажи – два купца, Сбитеньщик, Саёшник, Пряничник, Ближник, Вожак медведя, два бражника, Стрелец и Стрельчиха, участвующие в массовых сценах четвёртого действия и являющиеся прямыми и непосредственными участниками происходящего на улице и в кабаке.

По просьбе композитора Островский более ярко и выпукло показал в либретто суетный мир постоянного двора как «царства» двух сильных, своих нравных женских характеров, для чего включил во второе действие дополнительных персонажей – купцов и ямщиков.

¹ Журавлёва А. И. Драматургия А. Н. Островского. Учебное пособие к спецкурсу. – М., 1974. – С. 45.

² А. Н. Островский и русские композиторы... – С. 107.

Драматург сохраняет в либретто в качестве персонажей второго плана подружек Груни. Под их влиянием печаль, разочарование девушки, оскорблённой в своих чувствах, сменяются решимостью, показным весельем и разжигаемым ею в своей душе холодным безразличием.

Островский включает в либретто народные песни, истинным знатком которых он был (что, собственно, было характерно и для его работы над пьесами). По свидетельству Л. Луженовского, драматург выполнял, помимо написания самого либретто, «важнейшую часть работы»: он «подслушивал и записывал нотами для Серова мотивы народных песен в Костромской губ. и пересылал их композитору»¹. Безусловно, это упрощало работу Серова, помогало ему в поиске песенного материала для оперы. Народные песни, умело введенные драматургом в оперный сценарий, помимо решения чисто музыкальных задач содержат в себе событийную, а следовательно, драматургическую нагрузку.

Под воздействием искушения, «вражьей силы» Пётр убивает Дашу. Мысль о духовном возрождении человека в либретто потеряла своё значение. Притчевое, нравоучительное начало пьесы Островского в опере «Вражья сила» уступило место бытовой драме, в которой обнажается несовершенство этого мира, слабость людей перед искушением, *силой врага*. Сценарий оперы стал противоречить традициям народного театра, которым следовал драматург в пьесе «Не так живи, как хочешь».

В третьем параграфе раскрывается смысл названия либретто и выявляются новые акценты, появившиеся в результате его переименования.

Название своей оперы Серов почерпнул из четвёртого действия первоначального варианта либретто Островского, в котором он и встретил эти слова. Композитор «воспользовался ими как выражавшими наиболее чётко и полно то, что было лейтмотивом его последнего произведения»².

Тема «вражьей силы», постепенно берущей верх над духовно ослабленным Петром, поворачивается разными гранями и становится организующим началом либретто и всей оперы. Так реализуется сложная семантика самого понятия, персонифицирующегося в образе кузнеца Ерёмки. Именно он с холодной последовательностью обретает власть над Петром, но при этом его «дьявольская» сущность внешне никак не проявляется.

С темой «вражьей силы» тесно переплетается мотив ворожбы, колдовства. Образ колдуна в либретто преобразуется и становится важным звеном в «дьявольской» игре Ерёмки.

И в оперном сценарии, и в драме Пётр показан человеком, не умеющим любить и воспринимающим своё чувство как последствие некоего ма-

¹ Новский Л. [Луженовский Л.] Воспоминания об А. Н. Островском // Русские ведомости. – 1887. – № 134. – С. 3.

² Маслих В. А. Н. Островский и А. Н. Серов (К истории создания оперы «Вражья сила») // А. Н. Островский и русские композиторы... – С. 101.

гического воздействия, ворожбы. Страсть женатого Петра к Груше характеризуется как наваждение, как воздействие «вражьей силы».

Присутствие «вражьей силы» в опере Серова постоянно ощущается. На протяжении всего действия либретто Островского эта тема, приобретая различные оттенки, проявляется не только в отношениях Пётра и Ерёмки, но и звучит в репликах других персонажей оперы. Драматургу важно было показать героев в ситуации выбора между добром и злом, между чистыми помыслами и греховными, между жизнью в соответствии с христианскими заповедями и простым путём искушений и удовольствий.

Творческий разрыв между композитором и Островским, доработка финальных актов оперы без участия драматурга, искажение его замысла привели к нарушению логики мотивов поведения других персонажей.

В четвёртом параграфе главы – «Либретто оперы А. Н. Серова в критике» – содержится аналитический обзор критической литературы, посвящённой посмертной опере Серова, которая была принята критикой большей частью с одобрением и даже воодушевлением. Либретто «Вражья сила» уделялось столько же внимания, сколько и музыке. Один из критиков даже пришёл к выводу о том, что «как литературное произведение “Вражья сила” не хуже, чем её музыка»¹. Либретто называли «сценичным»², «мастерски построенным... (без всяких шаблонных требований)»³, одним «из лучших оперных текстов»⁴, «дельным сюжетом», «главным достоинством оперы»⁵. Рецензент журнала «Артист» настолько высоко оценил текст оперы, что назвал его «не имеющим себе подобного в нашей оперной литературе»⁶.

Отрицательные оценки также имели место, но они были не столь многочисленны. К «промахам» либретто критики отнесли «излишнюю реальность» сюжета, «несценичность конца оперы»⁷, а также поэтическую составляющую текста. А недостаток оперы некоторые критики видели в том, что она «очень длинна»⁸ и грешит «в некоторых местах длиннотами (1

¹ К-ский А. Заметки о музыке (Серов как критик и композитор. Направление его деятельности. Недостатки либретто «Вражьей силы». Музыка этой оперы, постановка на нашей сцене) // Заря. – 1880. – № 37. – С. 2.

² Ларош Г. А. По поводу возобновления «Вражьей силы» // Голос. – 1873. – № 352. – С. 1.

³ Иванов М. Музыкальные наброски (Возобновление «Вражьей силы» А. Н. Серова) // Новое время. – 1879. – № 1339. – С. 2.

⁴ *. Новые русские оперы // Новое время. – 1872. – № 138. – С. 2.

⁵ На сцене и в публике // Московский листок. – 1881. – № 98. – 21 ноября. – С. 2.

⁶ Лель. Современное обозрение (... Возобновление «Вражьей силы»...) // Артист. – 1893. – № 30. – С. 140.

⁷ К-ский А. Заметки о музыке... – С. 2.

⁸ Соловьёв Н. Театр и музыка (Марининский театр) // Новости и Биржевая газета. – 1893. – 17 сентября. – С. 4.

и 5 акты)»¹.

Множество голосов раздавалось в поддержку того финала, который был представлен в драме Островского «Не так живи, как хочется», где семейный конфликт разрешается не убийством, а отрезвлением и покаянием героя. Так, М. Я. Раппопорт заключил, что «крайний реализм четвёртого и бессодержательность пятого действия – сильно мешают цельному впечатлению»².

Указанные критикой недостатки большей частью относились к решениям, принятым Серовым. Но они, тем не менее, не затмевают общей положительной оценки оперы «Вражья сила» и, несомненно, высокой оценки её либретто.

Текст оперы «Вражья сила», значительная часть которого написана Островским, является интересным не только в отношении сценария, но и в отношении музыкальности, заложенной в нём, что является отличительной чертой поэтики драматурга.

В заключении делаются обобщающие выводы, формулируются основные итоги диссертационного исследования, позволяющие выделить характерные особенности творческого метода Островского-либреттиста.

В оперных либретто Островский показал себя грамотным сценаристом и знатоком сложной специфики жанра оперного либретто. Драматург широко привлекает в оперных сценариях народную песню, которая способствует не только яркому и красочному решению сцен, но несёт на себе и важную драматургическую функцию: она становится главным помощником при создании образов персонажей, способом их психологической характеристики.

Важным качеством стихотворных либретто Островского является полиметрия. Либреттист стремится по возможности сохранить язык первоисточника, с которым работал – будь то его пьеса, или пьеса другого автора – и практически без изменений включает в сценарий целые фразеологические обороты из произведений, дающих сюжетную основу будущей опере.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. Рахманькова, Е. А. Неизвестная рукопись А. Н. Островского? // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2008. – № 1. – С. 113 (0,1 п.л.)

2. Рахманькова, Е. А. Об оперном либретто А. Н. Островского «Гроза» // Русская словесность. – 2008. – № 3. – С. 20-23 (0,5 п.л.)

3. Рахманькова, Е. А. Островский – автор либретто оперы «Вражья си-

¹ Театр и музыка // Петербургская газета. – 1871. – № 61. – С. 3.

² Р. М. [Раппопорт М. Я.] Театральные заметки // Русский мир. – 1873. – № 331. – С. 3.

ла» // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Сборник научных трудов. – Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2006. – С. 193-200 (0,5 п.л.)

4. Рахманькова, Е. А. Христианские мотивы в оперном либретто А. Н. Островского «Вражья сила» // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей. В 2 ч. Ч. I. – Кострома: изд-во КГУ им. Н.А. Некрасова, 2007. – С. 237-244 (0,4 п.л.)

5. Рахманькова, Е. А. Из истории создания либретто оперы «Вражья сила» // Наука и образование глазами молодых учёных. Сборник научных работ. Выпуск 9. – Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2007. – С. 60-61 (0,1 п.л.)

6. Рахманькова, Е. А. Тема «вражьей силы» в оперном либретто А. Н. Островского «Вражья сила» // Проблемы литературного образования: школа-вуз: Материалы второй региональной научно-практической конференции. – Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2007. – С. 33-36 (0,2 п.л.)

7. Рахманькова, Е. А. О пародии на «Грозу» А. Н. Островского // Малые жанры: Теория и история: Сб. науч. ст. – Иваново: изд-во ИвГУ, 2007. – С. 92-102 (0,5 п.л.)

8. Рахманькова, Е. А. Малоизвестные страницы творчества А. Н. Островского // IV Выставка научных достижений Ивановской области. Ивановский инновационный салон «Инновации-2007»: Каталог экспонатов. 11-13 декабря 2007. – Иваново, 2007. – С. 161 (0,1 п.л.)

9. Рахманькова, Е. А. Оперное либретто как вид творчества А. Н. Островского // Нижегородская сессия молодых учёных. Гуманитарные науки (12; 2007). – Нижний Новгород, 2007. – С. 147-148 (0,1 п.л.)

10. Рахманькова, Е. А. Либретто оперы «Гроза» в оценке А. Н. Серова // Щелыковские чтения 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры: Сборник статей. – Кострома, 2008. – С. 277-286 (0,4 п.л.)

11. Рахманькова, Е. А. Мотивация поступка персонажа в либретто А. Н. Островского «Вражья сила» // Русское литературоведение на современном этапе: Материалы международной конференции. В 2 т. Т. I. – М.: РИЦ МГГУ им. Н.А. Шолохова, 2007. – С. 99-101 (0,5 п.л.)

12. Рахманькова, Е. А. О неизвестном автографе либретто А. Н. Островского «Сват Фадееч» // А. Н. Островский. Материалы и исследования: Сборник научных трудов. Вып. 2. – Шуя: изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2008. – С. 118-126 (0,5 п.л.)

Подписано к печати 14.04.2009 г. Формат 60х84/16.
Бумага ксероксная. Печать ризография. Гарнитура Таймс.
Усл. печ. листов 1,2. Тираж 100 экз. Заказ № 1816.

Издательство ГОУ ВПО «ШГПУ»
155908, г. Шуя Ивановской области, ул. Кооперативная, 24
Телефон (49351) 4-65-94
E-mail: SwaneFF@yandex.ru
www.sgpu.tpi.ru

Отпечатано в типографии ГОУ ВПО
«Шуйский государственный педагогический университет»
155908, г. Шуя Ивановской области, ул. Кооперативная, 24